

# ロラン・バルトと音楽のユートピア

安 永 愛

## はじめに

記号学者であり、優れた文学評論やエッセーを残したロラン・バルト（1915－1980）が、二十代の頃バリトン歌手のシャルル・パンゼラに師事し、コレージュ・ド・フランス教授時代もピアノを日課の如く弾き、レコードやFM放送に耳を傾けていた無類の音楽好きであったことはよく知られている。バルトは少なからぬ音楽論を執筆し、ラジオの音楽番組にゲストとして招かれ、偏愛する音楽について語ってもいる<sup>1</sup>。

バルトの音楽論をめぐるのは数々の論考が存在するが<sup>2</sup>、当然とはいえ音楽論の内実を批評的観点から問うものが多く、バルトのライフ・スタイルの観点からのアプローチは手薄である。本小論においては、音楽を自らの生活の欠かせぬ部分として組み込んだバルトの生き方の流儀について考えるとともに、彼が音楽に求めていたものがいかなるものであったかについて考察することで、彼

---

<sup>1</sup> 専らラジオの教養番組を放送するフランス・キュルチュール France Culture には、以下のバルト出演の番組の記録が残されている。「La musique et les hommes : Roland Barthes et le chant romantique」1976、「Le concert égoïste de Roland Barthes」1977、「Les écrivains et la musique」1977、「Comment l'entendez-vous ?」1979、「Schumann par Roland Barthes」1979。

<sup>2</sup> 主なものに、F. Escal « Fragments d'un discours sur la musique in Semiotics of music », *Semiotica*, 1987, vol. 66, n°1-3, Mouton de Gruyter, pp.57-68, Peter Dayan « La musique et les lettres chez Barthes », *French Studies*, Vol. 57 n3, pp.Oxford Journals, 2003, pp.335-348. 浅田彰「シューマンを弾くバルト」『海』中央公論社、1983年8月、290－296頁、沢崎浩平「身体このエロティックなものーロラン・バルトの音楽論」『音楽芸術』音楽の友社、1985年4月、52－55頁、中地義和「ロラン・バルトと音楽」『ユリイカ』臨時増刊号、青土社、2003年12月、159－170頁。本論は、東京大学大学院総合文化研究科比較文学比較文化専攻に1992年12月に提出した筆者の修士論文『音楽と文学のはざまーバルト、クンデラ、キニャールの場合』の第一章「ロラン・バルトと音楽」（2－27頁）の論点と一部重なる点があることをお断りしておく。ただし、修士論文においては、バルトと音楽の関係を文学との関わりという観点から総括的に捉えようとしたのに対し、本論文においては、ピアノを弾き、音楽に耳を傾ける時間を生活において不可欠の時間として組み入れたことの意味に焦点を絞り議論を深めることを主眼に置いている。

が内面に保持しつづけていた小さなユートピアのありようを明らかにしてみたい。

## 1. ピアノを弾くこと—十九世紀のブルジョワの娘のように

ポール・ヴァレリーは「いかなる楽器も、ある種のイデオロギーを免れない。<sup>3</sup>」と述べている。確かにどのような楽器も、固有の歴史的・文化的文脈に位置づけられているものであり、音色や形態の特色から、イメージの観念連合を形成しないではないものである。本節では、こうした視点も踏まえつつ、バルトが「ピアノを弾く」という行為をいかなるものとして捉えているのかについて考察してみたい。

言うまでもないことであるが、ピアノは徹底的にヨーロッパ近代の楽器である。ピアノの誕生は、一定の産業的・工業的水準を前提とする。また、ピアノを所有するということは、ことに近代の初期にあっては、貴族やブルジョアのみには許される贅沢であった。かくして、芸術愛好と顕示的所有との区別のつかぬままに、ブルジョア家庭にはピアノという楽器あるいは家具が入り込んでいくことになる。ピアノとは、あらゆる楽器の中で、ヨーロッパ近代のブルジョワのイメージを最も端的に表現する楽器であると言って過言ではない。それゆえ、ポスト・モダンの極東の島国においてさえも、「ピアノをやめる」と親に言うことが、しばしばブルジョワ性（小市民性）への反抗の密かな表れとなったりもするのである。

バルトは、フランスのブルジョワ（とりわけプチ・ブルジョワ）が無意識に踏まえている価値観をいささか皮肉に相対化する仕事を、ことに著作活動の初期の時代<sup>4</sup>に行っている。『神話作用』 *Mythologie* (1954) や『モードの体系』 *Système de la mode* (1967) といった著作は、そうした仕事の成果である。とはいえバルトは、ブルジョワ的な価値観のすべてを葬ろうとしたわけではない。むしろ、ブルジョワ性を勇ましく批判する知識人に対しては距離を感じていたというのが実際であったと考えられる。ブルジョワ性を激しく批判する人物というのが、往々にしてブルジョワ的環境を自らのものとして育っているのに対

---

<sup>3</sup> Paul Valéry, *Cahiers II*, Gallimard, 1975, p.933.

<sup>4</sup> バルトは、自らの著作活動を初期から順に四つに分け、それぞれの時期に自らが携わったジャンルを「社会的神話学」「記号論」「テキスト性」「道徳性」と名づけている。Roland Barthes, *Oeuvres complètes Tome 3 1974-1980*, Seuil, p.205.

して、戦争遺児であり母子家庭に育ったバルトにとって、ブルジョワ的環境とは、自らの外部であったからだ。

バルトは断章形式になる『彼自身によるロラン・バルト』*Roland Barthes par Roland Barthes*<sup>5</sup> (1975年)において、自らを「彼」と記しつつ、「*L'argent*」と題された断章において次のように述べている。

貧乏のせいで彼は《社会から外された》子どもであったが、階級から外された落伍者の子どもではなかった。彼はどんな社会環境にも属していなかった（ブルジョワ的な土地であるBへ、彼は休暇中にしか行かなかったし、それもまるで何かの催しものを見に行くように《訪問者として》行ったのである）。彼はブルジョワジーの諸価値に参与してはいなかったし、それに対して憤慨するということはいえなかった。なぜなら、それらは彼の目には、小説のジャンルに属する、ことばで描かれるさまざまな場面にすぎなかったからだ。彼はただブルジョワジーの、暮らしの流儀にのみ参与していた<sup>6</sup>。

子供時代のバルトは、靴や学校の教科書を買うにも窮する暮らしを余儀なくされながら<sup>7</sup>、父の実家であるフランス南西部の地方都市バイオンヌ（上記の記述ではBと名指されている）への帰省によって、かろうじてブルジョワの暮らしの流儀を垣間見たのであった。バルトにとってバイオンヌは、幼年期の甘美なイメージと緊密に結びついており、プルーストにとってのコンプレ（イリエ）に匹敵するような、ロマネスクな場所として立ち現れている<sup>8</sup>。バイオンヌで出会った親戚たちは、バルトの目に古き良きフランスの香りを伝える人々と映った。バイオンヌのおばはピアノ教師で、バルトは一日中その音を聴き、単なる音階ですら退屈しなかったという。これは、つましい母子家庭では手の届かなかった、くつろぎある生活様式の最も集約的な体験であったと言ってよい

---

<sup>5</sup> 「○○による△△」というパタンのタイトルを持つ、フランス・スイユ社の作家叢書の一環として刊行されたものであるが、本人が本人を紹介するという本書は、例外的なものである。バルトが自らを「彼」と名指しているのは、作家紹介のシリーズのスタイルを取るというルールに則ったものであり、自己客観化に類いなきユーモアを纏わせる結果に繋がっている。

<sup>6</sup> Roland Barthes, *Oeuvres complètes Tome 3 1974-1980*, Seuil, 1994, p.129.

<sup>7</sup> *ibid.* p.129.

<sup>8</sup> 『彼自身によるロラン・バルト』には、バイオンヌの町と父の実家の建物や庭を写した写真が数葉取められており、郷愁に満ちた言葉が添え書きされている。

だろう<sup>9</sup>。

勇ましい知識人の如く「ブルジョワ性」を告発することに含羞のようなものを抱いていたバルトは、くつろぎある生活様式と不可分に結びついたブルジョワ性への密かな愛着を自覚していた。バルトは、半ば戦略的・露悪的に「ブルジョワの娘」という言葉に託して、自ら（ここにおいても「彼」と名指されている）について以下のように述べている。

政治的な混乱のまっただ中に、彼はピアノを弾き、水彩画を描いている。まったく、十九世紀の、ブルジョワの娘のむなしい営みだ。—そこで私は問題を逆転させてみる。昔のブルジョワの娘が毎日していたことのなかで、その女性としての義務とその階級とを超え出ていたものとしては、いったい何があっただろう？ そうした営為のユートピア性とは何だったのか？ ブルジョワの娘は、無用の愚かしい産出行為を続けていたのだ、彼女自身のために。しかし、ともかく《彼女は産出していた》。それが彼女の、彼女なりの支出の形式であった<sup>10</sup>。

恐らくバルトは、「十九世紀のブルジョワの娘」に、金銭の苦勞から免れ、資本や名誉の運動には組み入れられることない産出行為をなし続けるという、ポジティブな価値を認めているのである。ピアノを弾き、水彩<sup>11</sup>を描くのが「むなしい営み」であるのは、資本あるいは名誉の観点から見ての話に過ぎない。バルトはこの無用で愚かしくもある産出行為に、ある種のユートピア性を認めていると言えよう。

バルトが「十九世紀のブルジョワの娘」としてイメージしているのは、たとえばルノアールの描く「ピアノを弾く少女」と重なるものであろう。男たちは

---

<sup>9</sup> バルトは戦争遺児という境遇のために物質的困窮に置かれてはいたが、下層という意識は持たなかったようだ。バルトは、祖父母の世代に遡って自らの社会的ルーツを確かめ、「資本ブルジョワの血を四分の一、古い貴族の血を四分の一、自由主義的ブルジョワの血を四分の二引いている」と説明し、これに続けて「これは、ナチス支配下のヴィシー政権が、個人のユダヤ性を決定した際のやり方であるが」とのアイロニーの言葉を添えている。( *ibid.* p.90) バルトがブルジョワの墮落した形態たるプチ・ブルジョワの集団的表象を初期の仕事の重要部分としていたのは、こうしたバルトの出自の屈折の反映であると見ることが可能である。

<sup>10</sup> *ibid.* p.134.

<sup>11</sup> 2002年には、パリのポンピドゥーセンターにおいて、バルトの水彩作品を集めた展覧会が開催された。2003年には、東京大学教養学部美術館において巡回展が行われた。ほとんどが抽象画で、筆のすざびを楽しむ趣きをたたえている。

資本の運動に組み込まれていくが、女性はいまだ資本の活動に参加することなく、またそのことに疑いも持たない。生活の安楽の中、ブルジョワの娘は、ピアノを嗜むものとの通念の枠組みの中で、ピアノの稽古に励む。紋切り型だがそこには慎ましい幸福感がある。少なくともルノワールの描く娘は、そのような存在として描かれているように思われる。当時の女性が家庭の領域に囲いこまれていることにルノワールは疑問を抱かなかっただろうが、ルノワールの「ピアノを弾く少女」は生の充溢感に満ち、フェミニズム的な疑義をさしはさむ余地はない。

二十世紀の人間であるバルトは、女性の抑圧を告発し種々の権利を勝ち取ってきたフェミニズムの潮流を弁えつつも（そのことは、「女性としての義務と、階級を超え出ているものとしては」というバルトの留保の言葉から明らかである）、いわばルノワールの「ピアノを弾く少女」の幸福感のようなものだけを摘み取り、敢えて挑発的に「十九世紀のブルジョワの娘のように」という言葉を選んでるのであろう。バルトはこの言葉によって、資本の活動に組み込まれないことにあることの〈疎外〉ではなく、〈豊かさ〉を救出しようとしているのである。

自らを「十九世紀のブルジョワの娘のように」と呼ぶことでバルトは、一見、謙遜のそぶりを見せているようでいて、実のところは、「二十世紀の成人男性」でありながら「十九世紀のブルジョワの娘」の如くピアノを弾き、水彩を嗜む自らのライフ・スタイルに、断固とした価値付けを与えてみせているのではないだろうか。無論、それはバルト自ら選び取り、勝ち取った生き方の流儀であったのである。ここに、「優雅な生活が最高の復讐である」とのフィッツ・ジェラルドが好んだスペインの古い諺を引いても場違いではあるまい。

## 2. バルトによる「<sup>アマチュア</sup>愛好家」規定

バルトが生活の時間の中にピアノを弾くことをシステムティックに組み入れていたことの意味については、バルト自身の「古き良きブルジョワ性」への密かな思慕、生活の安楽への志向と切り離して考えることができないが、無論、それだけで説明のつくことではない。バルトは何より自分の享楽に付き従っていくことを大切に考えた人間だった。そんなバルトにとって、ピアノを弾くことは、純粹な享楽追求のかけがえのない機会なのであった。「享楽」plaisirとは、バルトの文芸批評においてもキーとなる概念であるが、ピアノや水彩画など、

まさに「享楽」追求の趣味の領域のバックグラウンドあってこそ、結晶化していった概念ではないかとの仮説も浮かぶ。この仮説の検証はひとまず置くとして、「享楽につき従う」人である「アマチュア」の存在論を展開した、短い示唆に富むバルトの記述があるので、以下に引用しよう。

「<sup>アマチュア</sup>愛好家」(amateur) (絵や音楽やスポーツや学問を嗜みながら、名人の域をねらうとか勝ち抜こうなどという魂胆はない人)。「愛好家」は、自分の享楽に連れ添って行く(「amator」とは、愛し、そして愛しつづける人、ということだ)。それは決して英雄(創作の、業績の、ヒーロー)ではない。彼は、記号表現の中に「優雅に」(無報酬で)腰を据えている。音楽や絵画の、そのまま決定的な材質の中に落ち着いている。彼の実践には、通常「ルバート」(属性のために物を搾取すること)は一切含まれない。彼は、反ブルジョワ芸術家である—たぶん、いずれそうなるはずである。

以上のようにバルトは、「プロ」に対置された意味での「アマチュア」ではなく、フランス語においてアマチュアを意味するamateurの語源となったラテン語amatorの含意をまっすぐに引き継ぐ「アマチュア」の含意に焦点を合わせ、その独自の存在論を展開している。この断章もまた『彼自身によるロラン・バルト』の一節であり、「<sup>アマチュア</sup>愛好家」の定義であるとともに、自己のスケッチに他ならない。アマチュアのピアニストであるバルトも、水彩のアマチュアであるバルトも、「自らの享楽に従い」「音楽や絵画の、そのまま決定的な材質の中に落ち着いている」存在であったと考えて間違いないだろう。

断章の最後に「「愛好家」は反ブルジョワ芸術家である—たぶん、いずれそうなるはずである。」との若干不可解な言葉が引かれているのだが、ここで想定されている「ブルジョワ芸術家」とは、もちろん蔑称である。バイヨンヌの親戚に、古き良きフランスのブルジョワ的生活様式のもつ美と倫理を感受したバルトは、他方でブルジョワの愚鈍といやらしさを嗅ぎつけないではない人物だった。ブルジョアへの体制的な批判を行うというより、ブルジョワと呼ばれる者たちの形成するある種の雰囲気に対する殆ど生理的な忌避感を微細に書き留めるというのが、バルトの方法的選択である。バルトは1954年に発表された『神話作用』の中で、フランスを代表するバリトン歌手であるジェラルド・スゼーの歌唱について「ブルジョワ的声楽の芸術<sup>12</sup>」の称号を奉ったことがある。バルトは、スゼーの歌唱について、「感情ではなく、感情のしるしをたえず押しつ

ける」という言葉使いで断じている。バルトによれば「ブルジョワ芸術」の特徴とは、聴衆を洗練されない馬鹿正直者としてとらえ、理解されないことを恐れ、表現を噛み砕き意図を過剰なまでに指し示す、というところにあり、スゼーの歌唱は、まさしく「ブルジョワ芸術」の典型である。

どのような芸術においてであれ、意図と表現との間に過剰な照応が打ちたてられることにバルトは忌避感を覚えているのだが、バルトの言う「ブルジョワ芸術」の前提とする「意図」とその伝達という図式は、自ら演奏を愉しむ音楽のアマチュア<sup>13</sup>にとっては、さほどリアリティーのあるものであるとは言い難い。なぜなら自らの演奏の聴き手は、あくまで自分自身であるからである。「意図」とその伝達という図式より、みずからが楽曲に抱くイメージと聴覚や指の触覚を中心とした<sup>14</sup>身体感覚の絶えざる更新という事態が、演奏するアマチュアにとっては生々しいはずなのだ。アマチュアは弾くことによって、当初抱いていたささやかな、あるかなしかの「意図」など超え、新しい表現の可能性に開かれる存在なのだと言い換えることもできる。つまり、アマチュアには固定された実体的な「意図」などというものはなく、楽曲を弾き込む過程でメッセージ（作曲家の、楽器自体の、そして自らの）を発見していく存在なのだと言ってもよい。

バルトにとって、音楽のアマチュアであるということは、プロフェッショナルか、アマチュアかという二項対立の社会的・職業的カテゴリーと必ずしも一致するものではない。事実バルトは、歴とした職業的ピアニストの演奏に「アマチュア」芸術を見出している。「アマチュア」芸術とは、バルトにとっては、究極といってよい賛辞なのであり、「アマチュア」芸術の名に値するのは、彼が師事した声楽家のシャルル・パンゼラや、若くして亡くなったルーマニアのピアニストのリパッティらに限られている。バルトによれば、表現の素材（音楽においては音）に沈潜し、その素材との戯れの只中から僥倖のように「表現」をもたらしてしまうといった演奏家のみが「アマチュア」芸術家の名を冠するのである。しかし、弾く者と聴く者とが分断され、「プロフェッショナル」が聴き手を圧倒することが当然とされてしまった現代においては、そうしたタイ

---

<sup>12</sup> この言葉がそのまま短いエッセーのタイトルとなっている。フランス語原題は「L'art vocal bourgeois」

<sup>13</sup> ここでは、楽譜を忠実に再現することを求められるクラシック音楽の演奏のケースをもっぱら念頭に置いている。

<sup>14</sup> 演奏の現場において聴覚は絶対的であるが、指の感覚は必ずしも絶対的ではなく、むしろ呼吸や全身の緊張と弛緩が決定的であると感じられる場合も往々にしてあろう。

プの演奏家は非常に希少な存在になってくる。

バルトが「アマチュア」を「反ブルジョワ的芸術家」として捉えるのは、演奏と聴取の行為が分断され、音楽が受動的に消費されるものになってしまった現代社会において、演奏と聴取の両者に携わり、受動的消費に留まらない音楽との関係性を持ち続ける存在であると見たからであろう。現代フランスを代表する作曲家であるピエール・ブーレーズは、バルトのこの「アマチュア」に関する思考を、現代の音楽の置かれた状況を考えるにあたって見過ごせない視点であると見て、『クリティック』誌のバルト追悼特集に寄せ、「アマチュアの位置<sup>15</sup>」と題する短い論考を残している。バルトの死後、15年を経て、社会学者のピエール・ブルデューはルソーの音楽論を出発点としつつ、「アマチュアの災難<sup>16</sup>」を論じ、ブーレーズはそれに答えるかたちで、「アマチュアの災難」を語ることになる<sup>17</sup>。この小論には、バルトへの言及こそないものの、生前のバルトの異様なインパクトを伴った問題提示への、ブーレーズの遠い応答として読むことも十分可能であるように思われる。

このように音楽の「アマチュア」というありようへのバルトの注目は、同時代人の反応を引き出すことになったのだが、実際、音楽の「アマチュア」であること、つまり音楽を愛し、音楽の享楽に付き従う人たることを何より大切にしたいバルトのピアノとのつき合い方は、何とも愚かしく、また微笑ましい。『彼自身によるロラン・バルト』から引用しよう。

ところで私の演奏が下手なのは、一速度が不足しているという純粋に筋肉の問題に加えて一譜に記入されている指使いを一向に守らないせいなのだ。私は演奏の度に、どうにかこうにか、指の位置を即席で間に合わせて

---

<sup>15</sup> Pierre Boulez « Le statut de l'amateur », *Critique*, août-septembre 423-424, Edition du Chêne, pp.662-665. バルトは、フランス文化省の肝入りで創設され、ピエール・ブーレーズを中心として組織された現代音楽センターであるIRCAMの活動に、ミシェル・フーコーやジル・ドゥルーズと共に参与し、現代音楽を考えるにあたってのテーマのリストに「現代音楽における「アマチュア」の位置」の問題を取り上げるようにと提案していた。この視角は、ブーレーズにとって、全く虚をつかれるものであったという。ブーレーズは、現代音楽は高度な専門的・技術的達成を前提としているものであり、バルト的な「アマチュア」的な愉楽と容易に馴れ合えるものではないとの見解を持っているが、そうであるからこそ、バルトの指摘にインパクトを受けたのであろう。このブーレーズの小論は、バルトの見解を単に稚拙として嘲弄するものではなく、思いもかけない視角からの問題提起をしたバルトへの一種の畏敬の思いがにじみ出た追悼の一編となっている。

<sup>16</sup> Pierre Bourdieu, « Les mésaventures de l'amateur », *Eclat 2002*, Pierre Boulez, Mémoire du Livre, 2002, pp.221-226.

<sup>17</sup> Pierre Boulez, « Les mésaventures de l'amateur », *ibid.* pp.231-234.

しまう。その結果、私は間違いなしには何ひとつ決して弾けないことになる。その理由は明らかに、私が今すぐ音の享樂を欲して、退屈な修行を拒絶する、という点にある。なぜなら修行は享樂をさまたげるからだ。本当に、よく言われるとおり、将来のいっそう大きな享樂のために、目のそれがさまたげられる。(神々がオルフェウスに行ったように人々がピアニストに言う。《機の熟さぬうちに》演奏の効果を振り返って見てはいけません。)ある曲が音として完成された姿とは、その曲について想像されるだけで決して実際に達成されることのないものだが、その完全な姿としての曲が演奏に際して、一片の幻想として作用する。そして私は幻想の語る「今すぐに！」という言葉に嬉々として従ってしまう。そのために現実では随分損をするとしても<sup>18</sup>。

弾くことの目の前の快樂につき従うばかりに、合理的な指使いが身につかない。バルトは、賢く合理的な指使いを身に付けるための訓練の辛気臭さに耐えられないのである。現実には損をしているかもしれないと悟りつつも、バルトはさほどそれを惜しいと思っている風でもない。指使いは出鱈目でも、とにかく音を辿っていること、それ自体の快樂がそれほど強烈だ、ということなのだろう。このようにアマチュア・バルトは、傍から見れば愚かしくも微笑ましくもあるが、アマチュアの営為は、バルト本人にとっては大変意義ある実践である。バルトは、アマチュアというものの快樂の在り方に関する考察を出発点として、来るべきユートピアを構想するまでに発想を膨らませるのである。1975年、『マガジン・リテレール』*Magazine Littéraire*のインタビュー特集記事「ロラン・バルトの20のキーワード」« Vingt mots-clés pour Roland Barthes »の中で、ジャン＝ジャック・プロシエの問いに答え、バルトは以下のように語っている。

「アマチュア」というのは興味惹かれるテーマです。この件については、全く実践的・実証的に取り上げることができます。時間があると私は、全くの純粹なるアマチュアとして、ちょっと音楽をやったり絵を描いたりします。アマチュアという立場の非常に大きな利点は、想像界やナルシズムを含まないという点です。アマチュアとしてデッサンをしたり、色を塗っ

---

<sup>18</sup> Roland Barthes, *Oeuvres complètes*, Tome 3, p.148.

たりするとき、デッサンしたり絵を描いたりすることで自分に付与されるイメージだの「イマーゴ」だのには頓着しません。したがって、解放感があります。文化や教養からの解放だと言いたいくらいです。フーリエ流のユートピアに通じるものです。他者に惹起するであろう自己のイメージを付度することなく人々が行動するような文明と言いましょうか。

実践的観点から見て大変重要なこのテーマを理論に転用しますと、来るべき社会、すなわち完全に疎外を免れた社会というのを想像することができます。そのような社会は、「書き物」の面においては、アマチュアの活動しかないということになるでしょう。ことにテキストの次元ではそうです。人々は、快樂のためにテキストを書き、テキストを作りますし、他者のうちに引き起こすイメージを気遣うことなく、書くことの快樂を享受することになるでしょう<sup>19</sup>。

バルトは、自らについて、「彼（バルト）の夢（公言してかまわない？）は、社会主義的な社会に、ブルジョワの暮らしの流儀の魅力（「価値」とは言わないが）のいくつかを取り入れるということである<sup>20</sup>」と述べたことがあるが、「アマチュア」という存在様態が、そのような理想（夢想）の実現のキーコンセプトとなっていることが理解されるであろう。バルトは、フーリエ流のファランステール<sup>21</sup>の側面のうちでも、資本蓄積のゲームと無縁という点以上に、名誉（自己イメージ）をめぐるゲームと無縁であるという点に強く惹かれていられる。「書き手」としては、つねに他者の形作る自己イメージと無縁でいられなかったバルトは、ピアノを弾き絵を描く行為に、自己イメージの桎梏からの解放感を存分に味わっていたのだろう。あまりにアマチュアの快樂を手放して賞賛するバルトの言葉に虚を付かれたのか、インタビュアーは、バルトの上記の返答に続けて、「ピアノは規則的な練習や、持続的努力が必要とされるものではありませんか<sup>22</sup>。」との疑問を投げかけているのだが、バルトは、自らの変則的なピアノ歴と、試行錯誤的なピアノとの付き合いについて触れた後、「音楽の官能性とは単に聴覚的なものではなく、筋肉的なものなのです<sup>23</sup>。」と端的に答え、ピアノを弾く営為を「快樂」の語彙で語るのである。バルトの語るアマ

---

<sup>19</sup> *ibid.*, p.323

<sup>20</sup> *idem.*

<sup>21</sup> 空想的社会主義者シャルル・フーリエの構想した自由と友愛のユートピア。

<sup>22</sup> *idem.*

<sup>23</sup> *idem.*

チュアの「快樂」が、あくまで身体的なものであることは、見逃せない。バルトは、インタビューに答え、更に次の如く述べている。

アマチュアは消費者ではありません。アマチュアの身体と芸術のつながりは大変緊密で、活き活きとしたものです。それが最も美しい点であり、そこにこそ未来があるのです。しかし、そこでは文明の問題にぶつかります。技術の発展と大衆文化の発展の結果、演奏家と消費者との溝が恐ろしく大きなものになるのです。我々は消費社会に生きています。敢えて言えば、ステレオタイプの戯れに生きているわけですが、アマチュアの社会というのは、まったくそうしたものではありません。(…中略…) 疎外された時代(独裁的あるいは封建的な社会)ではあったが、指導的階級の中に本当のアマチュアリズムが生きていた時代というのがありました。本当のアマチュアリズムを、そうした社会とは別のところに、そして「エリート」とは別のところに見出すこと、それが必要なことでありましょう<sup>24</sup>。

たとえ下手であっても、とにかく芸術の素材の中に身を投じてみる。そこからしか見えてこないこと、感じ取れないこと、知ることができないものがある。身体は、現代の消費社会を覆うステレオタイプに振り回されないための武器になり得る。それが、アマチュアとしてピアノを弾き、絵を描いたバルトの実感なのである。えてして軽い言葉として片付けられがちな「アマチュア」という言葉とその存在意義に光を当て、来るべき社会の構想の一つのキーコンセプトとして鮮やかに位置づけたバルトの慧眼が、拙い実践の微笑ましさに背後に見え隠れしている。

### 3. 聴取の空間

バルトは不思議なことに、演奏会の経験を語らない。彼が語るのは、自らピアノの鍵盤に触れた経験か、音盤に耳傾けた経験か、あるいは声楽の師パンゼラのことである。バルトが好む音楽は、ピアノ曲、声楽曲、室内楽曲に限定されている。オペラについて言及されることもある<sup>25</sup>が、それは、むしろ、文学

---

<sup>24</sup> *idem.*

<sup>25</sup> バルトは、社会高等学院での1976年度のセミナールにおいて、「オペラにおける演奏解釈の諸問題」を取り上げてはいる。また、友人の導きで、オペラに開眼しかけるが、オペラは結局、バル

的引用の枠内、あるいは心理学的トラウマとの関係で為されており、純粋な音楽的言及であるとは言いがたいものが多い。バルトが音楽的にひきつけられるのは、上記に挙げた比較的アンティームなジャンルであり、バルトが好む作曲家はシューベルト、シューマンといったドイツ・ロマン派が中心である。バルトは、自らの音楽的感受性がいささか狭く限定されたものであること、少数派に属することを自覚している。

バルトは、同時代のフランスにおいてもはやされているのが、ブルックナーやマーラーといったとりわけ大編成のオーケストラ曲であり、シェーンベルクやウェーベルンといった前衛的な音楽であると実感している。自らのドイツ・ロマン派への愛着は、少数派に属し、また現代的でない *inacutuel* であると考えている。また *inacutuel* であること、また時代遅れ *démodé* であって、論争 *débat* の主題ではないとも見なしている。しかし、そうしたいかにも時流からずれていることそのものの中に、責任を負った愛が生まれるのだ、とも語っている<sup>26</sup>。

たかだか己れの音楽の好尚について、*actuel* かどうか、*démodé* かどうかという軸に言及しているのは、ひとつには、1950年代から1960年代にかけてのバルトが前衛と呼ばれる知的活動にコミットしてきた過去を持つことと関係しているだろう。「国立民衆劇場」Le Théâtre national populaire やヌーヴォ・ロマン Nouveau Roman への関与、また雑誌「テル・ケル」*Tel Quel* での活躍など、バルトはこの時期、確かに前衛であること、*actuel* であることを重要モメントとしていたと映る。しかし、バルトは1970年代に入って、変節を経ていくのである。

アントワーヌ・コンパニオンは、『反近代主義者たち—ジョセフ・ド・メストルからロラン・バルトまで』*Les antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*<sup>27</sup> と題した書物を発表している。コンパニオンは、この書物のなかで、単なる保守主義や反動とも違った反近代主義というのがモダニズムに内包されていることを、フランスの19世紀から20世紀にかけての思想や文学の潮流に取材しながら明らかにしている。コンパニオンのこの書物の驥尾を飾るのが、「Roland Barthes en saint Polycarpe」と題された章である。コンパニオンは、ことにバルトの1978年から1980年にかけてのコレージュ・ド・フランスにおける

---

トにとって、晩年にいたるまで「偏愛」の対象にはならなかったと見受けられる。

<sup>26</sup> « Le chant romantique », *ibid.*, pp.694-698.

<sup>27</sup> Antoine Compagnon, *Les antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, 2005.

講義録である『小説の準備』 *Préparation du roman* を分析の中心に据え、講義録の中には、明らかに1950年代から1960年代にかけての前衛主義者バルトとは別の顔、典型的に反近代主義的バルトの顔を認めることができると指摘している。バルトの著作を遡って読んでいくと、この反近代主義の傾向は、多くの場合大胆なレトリックに包み隠されているものの、あらためて明らかになると、さらにコンパニオンは述べている<sup>28</sup>。

コンパニオンの指摘するとおり、『小説の準備』の書かれる1977年の前の数年の間に書かれた一連の音楽論は、ドイツ・ロマン派の音楽、シューマンについて書かれたものである。これらの小論の中でバルトは、当世風でないこと、前衛でないことを自らの立脚点であり、モラルでもあると言明しているのである。

バルトは、こうした前衛的でもなく論争の主題にもならない音楽、しかもアンティームなジャンルの音楽を自室の音盤で聴く。バルトは、著名な演奏家や注目の新人のコンサート、新演出のオペラを社交の場のようなものとして捉える類いのスノップではなかった。音楽とひっそりと向かい合い、気に入った音盤は何度でも繰り返して聴く。それが、バルトのスタイルなのであった。グレン・グールド<sup>29</sup>が30歳でコンサートを一切やめ、レコード録音に自らの演奏の全てを賭けたこと、そしてその結果として無類の表現を生んだことは周知の事実であるが、コンサート・ホールから距離を取り、ごく限られたジャンルに固執するバルトの音楽との付き合い方には、バルトの感受性の根幹にかかわる問題が潜んでいるのではないかと考えさせられる。

『彼自身によるバルト』の冒頭には、バルトの履歴や私生活にまつわる五十葉の写真が収められ、それぞれにバルトの短いコメントが付されている。その中には、書斎の写真が三葉あり、興味深いことに、バルトは次のように記している。

私の体は、仕事場にいるときだけ、一切のイマジネールなものから自由になる。この空間はどこにあっても同じであり、絵を描き、執筆し、分類する楽しみになうよう、入念に整えられている<sup>30</sup>。

---

<sup>28</sup> *ibid.*, p.404.

<sup>29</sup> バルトは『彼自身によるロラン・バルト』の一断章、「私の好きなもの、嫌いなもの」*« J'aime, je n'aime pas »*の中で、「好きなもの」の中にグレン・グールドを挙げている。

<sup>30</sup> *Roland Barthes par Roland Barthes*, p.123

三葉の写真のうち、あきらかに一枚の写真は別の場所で撮影されたものである。机で作業をしているバルトが半そで半ズボンでいることから推察するに、バカンスを過ごす南仏の書齋なのであろう。残りの二枚は、同じ場所を別の角度から撮影したものとおぼしい（少なくとも椅子は同一であると思われる）のだが、こちらがパリの書齋であろうか。上記でバルトが「この空間はどこにあって同じ」と述べているのは、どこに行こうと、書齋を使い勝手の良いよう工夫するために、同じような配置に落ち着くということを行っているのであろう。このような文章や写真から、使い勝手よく整えられたなじみの空間に身を置き、素の状態で（おそらく、バルトが「イマジネールなものから自由である」と言っているのは、その意味なのであろう。）愉しみ、究めることを大切にしていたことが推察される。

ところでバルトは、イタリアのエウナウディ社の百科事典の「聴くこと」の項目を担当している。執筆者としてバルトを指名したエウナウディ社の編集者は、まことに慧眼と言うべきだが、バルトは一編の優れた評論の趣をたたえるこのテキスト<sup>31</sup>で、人間にとって「聴く（聞く）」という行為・現象の持つ意味を人類学的、精神分析的な知見を交えつつ明らかにし、何を「聴く」かに応じて、「聴く」という行為を三つのタイプに分類している<sup>32</sup>。第一のタイプが指標となるものを聴くということで、獲物となりそうな動物の立てる物音に耳を傾けるといった、動物にも共通する次元に属する聴取である。第二のタイプが、ある記号に耳を傾ける、暗号を読み解くような「聴取」であり、ある主のコードを前提とするものである。第三のタイプが、耳傾ける対象が限定されることなく、意味形成作用そのものに向けられているような「聴取」であり、バルトはこの第三のタイプの聴取を人間にのみ可能な、そして豊かな可能性を含んだ行為として位置づける。バルトは、聴取の問題を考える上で、自らのものにされ、馴染み深く整えられた空間、すなわち「なわばり」の概念から、最も良く聴取の働きを捉えることができると述べている<sup>33</sup>。なぜなら、聴取とは本質的に、なわばりを犯しかねないものを察知するための注意であり、驚異に対する防衛の方法であるからだ、というのがバルトの見解である。

バルトの「聴取」をめぐる考察は、生物学的な相も含んだ射程の大きなものであり、音盤に耳を傾ける、といった行為は、「聴取」の中の一特殊事例である

---

<sup>31</sup> Roland Barthes, *Oeuvres complètes, Tome 3 1974-1980*, Seuil, 1994, pp.727-736.

<sup>32</sup> *ibid.*, p.727.

<sup>33</sup> *ibid.*, p.728.

に過ぎない。しかし、聴取の問題が「なわばり」の問題と結びついているという指摘は、バルト自身の音楽聴取のスタイルの意味を考えるにあたって、大変興味深い。バルトによれば、聴取の対象は脅威であり、また欲望でもあるという。要するに、必要性の満足のための素材を聴き取っているというわけである。つまり、脅威となるものを聴取するのは、それに対し身構えるためであり、ある欲望を聴取するのは、一応の安全性が確保された上で、理想的なものを望もうとするからである。このような「聴取」にまつわるバルトの思考を辿っていくと、バルトが自室で音盤やFM放送を聴く経験を音楽聴取の経験の基本形としていたことの意味が明らかになってくるだろう。

さらに、バルトはこの百科事典の「聴取」の項目の記述の中で、ヨーロッパにおいて、「聴取」の問題がキリスト教と深く結びついてきたことを指摘している。バルトは、「聴く」écouterという動詞はまず何より福音的な動詞なのだという<sup>34</sup>。神の御言葉を「聴く」ことによって、人は神と結ばれるのである。フランスでは少数派に属するプロテスタントの家庭に育ったバルトは、ルターによる宗教改革は、その大部分を「聴取」の問題に負っており、プロテスタントの教会は、もっぱら「聴取」の場になっていると断じる。こうした「聴取」の場であって、「聴取」されるのは「聖なるもの」であり「秘されたもの」であるということになる。こうして、宗教が「聴取」という行為に重点を置いた内面化されたものになって以来、聴き取られるべきものは、個人の内面であり、心の秘密であるということになってくる。バルトは、罪の個人的な聴解が司祭の仕事になったのは近代的なことであって、逆にこれによって、人間は内面化していったとも指摘している。このような「聴取」観を持つバルトが、孤独な内面同士が向き合うようなドイツ・ロマン派の音楽を求めたことには、深い必然性が見出せるのである。

考えるに、バルトがピアノを弾くほか音楽との接点を、音盤やラジオのみに求めたのは、自分が素に戻れる馴染みの空間（書斎）に身を置き音楽と向き合うことを、最も音楽を享受するに相応しい環境であると感じていたからではないだろうか。コンサート会場という一種のハレの場、演奏者の肉体が現前し、ホワイエやロビーで人間関係の交錯する場所は、音楽の本質を享受するには、雑多が多すぎるとバルトには感じられていたのではないかと推察される。

バルトの音楽聴取のスタイルは、まるで茶道を思わせる。狭い空間の中で客

---

<sup>34</sup> *ibid.*, p.730.

と主人が向き合う。このアンティームな空間は、一種無時間性の空間であって、世間の俗事や知的モードの喧騒とは無縁である。バルトが反時代的な音楽、アンティームな編成の音楽を、専ら自室で音盤を通し享受していたことの意味は、拡大の欲望とは無縁の、小さく限られた世界の中に深遠を見ようとする東洋的な美学<sup>35</sup>に通じるバルトのある種の感受性に関わっていると言えるだろう。

#### 4. 泣く男・母を乞う子供・恋する人

前節において、1950年代、1960年代において、前衛のレッテルを貼られるにやぶさかでなかったバルトが、アンチ・モダンを自らの立脚点とするまでに変貌を遂げたことについて触れたが、バルトがこの「アンチ・モダン」の旗印を明らかにし江湖に問うた書物が『恋愛のディスクール・断章』*Fragments d'un discours amoureux* (1977) である。この書物は、バルトが1975年から1976年にかけて社会高等学院で行ったゼミナールの成果を基にして編まれた断章形式のものである。バルトは恋愛における心理やその綾、恋愛の生み出す「ことば」のありように繊細・怜愍な目を向け読み解いていく。バルトがゼミナール開講時において示した文献表には、プラトンから禅にいたるまで古今東西の様々なテキストが挙げられているが、ことに『若きウェルテルの悩み』は引用の中でも大きなウェイトを占める<sup>36</sup>。バルトの『恋愛のディスクール・断章』テキストは、心理や心情を「読み解く」という趣をもっており、それと関連することであろうが、引用や参照項目が多い。それぞれの断章の左の余白には、簡潔に

---

<sup>35</sup> 周知のとおりバルトは、『表徴の帝国』*L'Empire des signes*と題した日本を題材とした作品を残しているが、ここには、拡大の運動とは無縁の、限定されたものの中に深遠を見ようとする日本の美学への共感が表れている。

<sup>36</sup> 恋愛をめぐる書物を編むにあたって、バルトが『若きウェルテルの悩み』を主たる参照テキストとしていることは重要である。豊かな恋愛小説の伝統を持ち、一般的に恋愛心理の分析に優れていると評される自国の文化の産物への参照を、バルトは控えめにしているように思われる。バルトは、どちらかという第三者や第四者を巻き込んだ複雑な恋愛の力学的分析にはあまり意欲を示しておらず、恋する主体にとって、相手のことばや仕草がどのように映るのか、どのように受け止められるか、そこに分析の中心を置こうとしている。行為よりも、行為に至るまでの、あるいは行為に至ることのない想念の分析が主なのであり、バルトは相思相愛よりも、報われない愛や宙吊りのままの好意などに注意を傾注している。初心で傷つきやすい青年の悲恋を描いたゲーテのこの作品は、バルトのこのような恋愛をめぐる関心に深く響き合うものであったのだろう。筋書きもなく、難解な精神分析学的概念を取り込んでおりながら、本書はアカデミックなバックボーンを持つものとしては異例の、10万部を超えるベストセラーとなった。これは、フランスの読者の知的好奇心の高さを示すとともに、フランスにおいて閑却されがちであった恋愛の諸側面への注視が読者の共感を明かすものではないかと考えられる。

「ウェルテル」とか、「フロイト」とかいった風にレフェランスが記されている。一見してもドイツに淵源を持つものが多く、ハイネの詩、シューベルトの歌曲もその重要な一面を成している。

執筆時期からみても、内容からしても、バルトの音楽エッセイ「ロマン派の歌」*« Le chant romantique »*は、『恋愛のディスクール・断章』執筆のまさしく副産物として、あるいはその延長線上にあるものとして書かれたものであろうと推察される。「ロマン派の歌」は、ドイツ・ロマン派の音楽をテーマとした音楽論であるが、その根底には、『恋愛のディスクール・断章』でバルトが取り組もうとしていた問題が潜在しているのである。バルトは『恋愛のディスクール・断章』の企図について、以下のようにインタビューで語っている。

今日、恋愛というものは、テーマとされてきませんでした。大衆的レベルではそうでもないかもしれませんが、私の属する知識人階級—これが私の属する場なので—において恋愛のテーマはまともに取り上げられたことがない。それで、私は取り組んでみようと思ったのです<sup>37</sup>。

ここにおいてバルトが注視しているのは、母を慕う子供のように、相手を思う恋愛主体の心の揺れである。ウェルテルに言及されることが一番多いことから想像されるとおり、恋の痛手に涙する場面も数々取り上げられている。純粹に愛するが故に、感情の振幅が激しく、狂気の印を帯びた人物。それがバルトの凝視の対象である。バルトは古今東西の書物から引用するが、結婚というハッピーエンドはあまり存在感がなく、恋愛によって極度に鋭敏に研ぎ澄まされた感覚の瞬間的スケッチ、あるいは心情の継時的変化の犀利な分析が、時に精神分析学や文化史のバックボーンとして行われていく。バルトは、こうした狂気の印を帯びた人物を、決して異常者として扱っているわけではない。恋は狂いを伴うものだ、と捉える感覚、あるいは、恋による狂いを人間的な真率さの表れたものとして受け止める感覚が、むしろ『恋愛のディスクール・断章』の記述の魅力の本質を為していると見受けられる。しかし、この断章形式の書物の中で、バルトその人は、恋の狂気に惹かれている自分を、声高に語るわけではない。あくまで古今東西の引用の織物の中に自伝的な「自我」を溶け込ませ、文化論を講ずるアカデミシャンとしてのアイデンティティを保持するの

---

<sup>37</sup> Roland Barthes, *Oeuvres complètes, Tome 3*, p366.

である。

『恋愛のディスクール・断章』に相前後して書かれた音楽論「ロマン派の歌」は、もともとフランス・キュルチュールの放送原稿<sup>38</sup>であり、世間一般の聴衆に向け、自らの音楽の好尚を前面に出して語る形を取っているだけに、バルトその人が髭髯とするような無媒介性がある。純粹なる恋愛主体や、恋の狂気へのバルトの共感「ロマン派の歌」においても作品の根本を成しているが、この音楽論においては、『恋愛のディスクール・断章』においてよりも、「愛するものについて語る」という営為についての自己反省的な位置づけが明確に打ち出されている。以下に「ロマン派の歌」の冒頭部分を掲げよう。

今夜もまた、シューベルトのピアノ三重奏曲第1番のアンダンテの楽章を聴きます。ひとつながりでありながら区切りのある完璧なフレーズ、何とも愛すべきフレーズです。そして、改めて愛するものについて語ることがいかに難しいか実感します。「それが好きだ」と再現なく繰り返す他に、愛するものについて何を言うことができるのでしょうか。今日、ロマン派の歌は、大論争のテーマなどではまったくないだけに、このお話の場において、困難は一層大きいのです。ロマン派の歌は前衛芸術ではありません。ロマン派の歌のために戦うべきものなどありません。また、ロマン派の歌は、遠くて、なじみのない芸術というわけでもない。不遇の芸術なのです。我々はロマン派の歌の復活の為に戦うべきだったのです。ロマン派の歌は今風ではないし、全く時代遅れというわけでもない。単に「反時代的」ということになるのでしょうか。しかし、まさしくここが難関であり、私はこの「反時代性」をあらたなりアリティーを持ったものにしてみたいのです<sup>39</sup>。

ドイツ・ロマン派の音楽を愛することの「反時代性」を自覚しつつ、ロマン派の歌の魅力をあらたなりアリティーを備えたものとして伝えようとするバルトの意欲が伝わってくる語り出しである。当世風でもなく、論争のテーマとなってもいないが、自らが愛するもの。それを語ることの難しさ。愛するものを語ることの難しさを引き受けつつバルトは、その難しさをこそ起爆剤として表現の可能性を追求しようとしている。『恋愛のディスクール』において意識されていた「反時代性」、アンチ・モダン、アンチ前衛（前衛の後衛）のスタイルは、

---

<sup>38</sup> 放送は1976年3月12日。

<sup>39</sup> *ibid.*, p.694.

「ロマン派の歌」において、一層明確に意識化され言語化されたと言えるであろう。

「ロマン派の歌」という表題を持つこの小論は、冒頭部の引用部分からも分かる通り、狭義の「歌曲」のみを対象としたものではない。ピアノ三重奏曲も、一種の「歌」として聴き取られているのである。バルトは声楽に対象を絞らないことで、かえってよく「歌」というものの本質を浮かび上がらせようとする。そして、この「歌」の本質には、恋する主体のイメージが重なり合っている。シューベルトのピアノ三重奏曲の緩徐楽章においては、弦楽器に人間の声が仮託され、人間の声以上によく「歌っている」とバルトは言う<sup>40</sup>。弦楽器は、ソプラノでもなくバリトンでもない、「人間の声」を代表するのである。バルトのこの小論で注目すべきは、「ドイツ・リート」というジャンルが声の性別を廃棄したこと、つまり、男性が歌おうが、女性が歌おうが、どちらでも構わないものとして作曲されていることに言及されている点である。ドイツ・リートにおいて、バス、コントラルト、テノール、ソプラノといった各声部が、特定の性役割と結びついたものとして捉えられていない点にバルトは魅力を感じているのである。ここには、オペラの世界のような声部のちがいによる役割分担、四つの声部が形作る家族幻想のようなものはない。ドイツ・リートの根幹を成しているのは、四つの声部のどれに属するか、といった性役割への適合・不適合をめぐる神経症的な問いではなく、「愛し、恋する主体」が歌う、というシンプルなスキームである。少なくともバルトはそのように「ドイツ・リート」というジャンルを捉えている<sup>41</sup>。それ故、シューベルトのピアノ三重奏の緩徐楽章は、「愛し、恋する主体」が歌う、という本質を、歌曲以上に体現したメタファーとなっているのだ。

また、バルトがとりわけドイツ・リートに魅力を感じているのは、それが宗教的なものではなく、「人間的、あまりにも人間的<sup>42</sup>」なものである点である。そこに宗教曲やオペラ<sup>43</sup>とは違った、等身大でアンティームな魅力が宿っている

---

<sup>40</sup> *ibid.*,p.694.

<sup>41</sup> バルトが生涯独身であったこと、また同性愛者であったことは、「愛する主体の性役割など問わない」ことへの共感の背景の一つではあるだろう。

<sup>42</sup> *ibid.*,p.695.

<sup>43</sup> バルトは、オペラというジャンルは性役割から自由ではなく、また往々にしてオイディプス・コンプレックス的なものがテーマになっていると見ている。( *ibid.*,p.694) バルトは、生後間もなく父親と死別したために、オイディプス・コンプレックス的な葛藤を抱えようがなかった、と述べている。( *ibid.*,p.130) 多くのフランスの知識人が共有してきたこの葛藤の構図から免れているバルトの個人史と、オペラへの馴染めなさとは通底する部分があると考えられる。

るのである。バルトは、ドイツ・リートの中に、身体の統一感に充たされた幸福感を見るとともに、「母親や恋する人から隔てられて、途方に暮れている<sup>44</sup>」身体を見出している。ドイツ・リートには、優しさと欲望が、愛を乞う思いと喜びの呼びかけが、相反するもの同士、激しく混じりあっているとバルトは見ているのである。そして、このドイツ・ロマン派の歌曲に耳を傾ける聴衆は、コード化された恋の作法の表現である「ロマンス」の歌われるようなブルジョワのサロンにいたるのではなく、非社交的な空間に身を置いているという<sup>45</sup>。リートを聴く人は、自分の脳内にイメージを再現するが如く、非常に内面的に向かい合い、歌の呼び覚ますさまざまなシーンを体感していく。バルトは、ドイツ・リートの秘めている独特の力について、「夢想させること」fantasmerの動詞を冠する<sup>46</sup>。それは、バルトによれば「小説を作ることなくロマネスクなものを生み出すこと」なのである。比較的短い曲を集めた連作という形を取ることの多いドイツ・リートの形式も踏まえた評言であるが、まさにこれは、バルトが『恋愛のディスクール・断章』で成し遂げたことにも重なっている。バルトはドイツ・リートを「純粹なる彷徨」であり「目的なき生成<sup>47</sup>」であると名づけるに至るのだが、バルトのエクリチュールの理想との相同性に驚かされる。

『恋愛のディスクール・断章』の延長線上に書かれた「ロマン派の歌」は、音楽論であるとともに、反時代的な生き方のスタイルの宣言、性役割から自由な個人の尊重、フランスのブルジョワ的社交空間へのアンチテーゼといった要素も読み取ることができる。それは、恋に泣き、母を乞う子供の如き愛する主体というものを、バルトが何より尊重した帰結であると言えるのではないだろうか。

## 5. ロラン・バルトの小さきユートピア

以上に、アマチュアとしてピアノを弾き、自室で音楽に耳を傾けるバルトのライフ・スタイルについて、残されたテキストを辿りつつ考察してきた。バルトは、自らの愉しみのためにピアノを弾き、音楽に耳を傾け、水彩を嗜むのであるが、自らの趣味について語るバルトには、ただ個人的な趣味を紹介すると

---

<sup>44</sup> *ibid.*, pp.695-696.

<sup>45</sup> *ibid.*, p.696.

<sup>46</sup> *ibid.*, p.697.

<sup>47</sup> *idem.*

いうのに留まらない、ある志向が見え隠れしているように思われる。バルトは、趣味の実践に携わる中から、自己の欲求の満足にとどまらず、芸術の理想、またその理想を支えるある種の人間関係や共同体のあり方にまで思考を一步推し進めているように思われるのである。ただ趣味について語るにすれば、バルトの音楽をめぐるテキストには、あまりに過剰な何かがある。

バルトの文業を振り返るならば、彼は結局、書くことを、ユートピアの実践であると感じ続けてきたのである。以下に、バルトが1974年にイタリアのボンピアエニ社の年鑑に寄せた小文「ユートピア」«L'Utopie»から引用するが、ここには、バルトの定義する独自の「ユートピア」概念が見出される。

ユートピア、それは、「欲望」の領域であって、「必要」の領域である政治に対置されるものである。そのため、ユートピアと政治の二つのディスカールの間には、矛盾する関係性が生じてくる。両者は補い合うものなのだが、互いに理解し合えない。「必要性」は「欲望」に対し、その無責任と無益さを責める。「欲望」の方は「必要性」の検閲や還元的権力を責める。……両者の間には、しばしば壁の抜け道がある。欲望が政治の領域で爆発することがあるのだ。それが、六十八年の五月革命、あの稀なる歴史的瞬間である。それは無媒介的なユートピアの出現した瞬間だった。占拠されたソルボンヌは、ユートピア状態の一ヶ月を過ごしたのだった。

欲望は、政治の領域に持ち来らされなければならない。それは、ユートピアが必要だと口にするることである。それは、我々の時代の陳腐さの印でもあり、ユートピアを描き出す力が現在のところないということでもある。まるでユートピアは想像するに止めるかのようだ。偉大なる政治の超自我は、そう論ず。本当のことを言えば、我々が恐る恐る描こうとしているのは未来の社会のグランド・デザインではない。そうしたものは、政治自体の中に見つかるものだ。我々が描こうとするのは、社会の諸々の「細部」であって、そこにおいてこそ、ユートピアと欲望が必要になってくるのだ。というのもユートピア—そこにこそ独自のものがあるのだが、—それは「小さくささやかな」ものなのだから。

ユートピアは常にアンビヴァレントなものである。ユートピアは現在を損ない、今後あらわれもしないものによりかかっている。と同時に、幸せのイメージを生み出してもいる。(…中略…) もちろん、システム全体ということになると、いかなるユートピアも適用可能性は露もない。フリーエ

の「ファランステール」やサドの「城」を文字通りにというのは、不可能である。しかしそれらはユートピア的システムの要素であり、ベクトルであり、曲折であり、その一端である。フーリエとサドのユートピアは閃光、欲望、輝かしい可能性として我々の世界に立ち戻ってくる。そうしたものを我々がもっとうまくキャッチするならば、「政治」が全体主義的、官僚主義的で説教じみたシステムとして固定化するのを防ぐことになるだろう<sup>48</sup>。

バルトの立ち位置が稀なほど明快に表れている箇所なので、長くなるのも厭わず引用した<sup>49</sup>。このテキストを踏まえると、バルトが音楽のアマチュアとしての経験を核として執筆した1970年代のバルトの音楽論の性格も、より一層明確なものになるのではないだろうか。バルトの音楽テキストから透かし見られるユートピア的要素を今一度、前節までに述べたことを振り返りつつまとめてみよう。

- ① 勝ち抜こうとか、極めようとかいう魂胆とは無縁に、芸術の素材との接触の喜びのままに導かれるアマチュア性の重視。資本や名誉のゲームと無縁な営みへの共感。
- ② 孤独と内面性の重視。
- ③ 性役割や家族幻想からの解放への欲求。
- ④ コード化された社交空間の軽視。
- ⑤ 真率なる愛の空間への欲求。

バルトの音楽をめぐるテキストからは、以上のようなユートピア的要素が認められると言えよう。フローベールよりフーリエの方が偉大である<sup>50</sup>、と述べ

---

<sup>48</sup> *ibid.*,p.44

<sup>49</sup> このテキストが書かれたのが、1974年であるという点は重要である。というのも、1950年代や1960年代にかけてバルトは集団的表象（ことにプチ・ブルジョワジー）に大きな興味を寄せていたのであり、「哲学が全体化のイデーと戯れる」という当時の潮流に悼差していたのだが、1970年代以降は、文化を生産し消費する集団の多様化、細分化に注目するようになり、「細部」への注視と耽溺の傾向が強まっていったという経緯を辿っているからである。音楽論が立て続けに書かれた1970年代のバルトは、社会集団の問題として語るのではなく、ロラン・バルトという名の独特の好悪の傾向を持つ身体的思考を描き出すことで、小さなユートピアの断片を積み重ね、かき集めていたのである。

<sup>50</sup> *ibid.*,p.165, *Roland Barthes par Roland Barthes*の「フーリエかフローベールか？」の断章参照。バルトはこう記している。「歴史において、より重要なのは、フーリエかフローベールか？フー

るバルトは、ブルジョワを幻滅の中に風刺する明察力よりも、全体としては果たし得ないような夢を見続ける想像力の方を豊穡だと見ているのである。おそらくバルトは、以上のようなささやかなユートピアは、フーリエの例と同じく、見果てぬ夢であると知っていただろう。しかし、全体として実現することができなくとも、社会や政治の硬直化への、ささやかな抵抗力にはなると、どこかで信じた思いを抱いていたのではないだろうか。

バルトは、音楽論を通し、孤独や、我一人の二者関係の問題に耽溺するが、数編の音楽論を書き上げた後、これへの反動のように、「いかにして共に生きるか」というテーマを1977年から1978年にかけてのコレージュ・ド・フランスでの講義の題目に掲げ、共生の問題、友愛の問題へと舵を切っていく。バルトは、差異が豊かさとしてそのまま認められるような理想的な小集団のありようを、歴史の実例の中に探っていくことになるのである。

音楽を語ることは、バルトに個の深淵を極める作業を強いることにもなっただろう。バルトの音楽論はまさに珠玉のエッセイ群であるが、孤独と恋愛の閉ざされたユートピアを究めた先に、「共生」の課題を見出したバルトの歩みゆきには、強い必然性を見出さないわけにはいかない。しかし、残念ながら、「共生」の問題をめぐっては、講義ノート<sup>51</sup>という形でしかバルトはテキストを残すことができなかった。作品化の時間を待たず、死が彼を襲ったということだろうか。かくして、バルトの音楽論は、写真論『明るい部屋』*Chambre claire* (1980)と並び、バルト晩年の最高傑作であり続けているのである。

---

リエの作品には、言ってみれば、歴史の直接的痕跡は全く無いが、彼が過ごした時代は激動期だったのだ。フローベールは1848年の出来事を小説の最初から最後まで語っている。とはいえ、それでもフーリエはフローベールより重要なのだ。フーリエは「歴史」というものの欲望を間接的な形で述べたのであり、この点においてフーリエは歴史家でもあり現代人でもある。すなわちフーリエは欲望の歴史家なのだ。」

<sup>51</sup> 2002年にバルトの直弟子のエリック・マルティ監修のもと講義の録音とノートを再現したテキストが編纂された。Roland Barthes, *Comment vivre ensemble? Cours et séminaires au collège de France 1976-1977*) *Traces écrites*, Seuil, 2002.